



Il razzismo del lager nazista: il confine fra realtà e finzione nel *Dio Kurt* di Moravia

Lucia Dell'Aia

Se pensiamo alla nozione giuridica di «stato di eccezione» e se, secondo quanto scrive Agamben in *Homo sacer*, consideriamo la «relazione di eccezione» (da *ex capere*) come la «forma estrema della relazione che include qualcosa unicamente attraverso la sua esclusione» (Agamben 2005: 22), possiamo comprendere perché egli, adottando un'espressione di Carl Schmitt, definisca il campo di concentramento come uno «spazio assoluto d'eccezione», che risulta «topologicamente diverso da un semplice spazio di reclusione» (*ibid.*: 24)¹. Infatti, nel campo di concentramento ciò che regola il rapporto spaziale fra il dentro e il fuori è una relazione di «esclusione inclusiva» (*ibid.*: 26), in quanto esso include ciò che è escluso dall'ordinamento giuridico. Lo «stato di eccezione» indica, in altri termini, una «soglia di indifferenza» (*ibid.*: 23) fra ciò che è dentro e ciò che è fuori, e «quando il nostro tempo ha cercato di dare una localizzazione visibile permanente a questo illocalizzabile» – come scrive ancora Agamben riprendendo Schmitt – «il risultato è stato il campo di concentramento» (*ibid.*: 24).

Il campo nasce, cioè, «non dal diritto ordinario», ma «dallo stato di eccezione» (*ibid.*: 186), e più precisamente esso è «lo spazio che si apre quando lo stato di eccezione comincia a diventare la regola» (*ibid.*: 188); e il suo statuto paradossale consiste proprio nel fatto che esso è

¹ L'opera di Carl Schmitt a cui Agamben fa riferimento è *Le categorie del politico*, uscita in Germania nel 1922.



un «pezzo di territorio che viene posto fuori dell'ordinamento giuridico normale», pur non essendo uno «spazio esterno» (*ibid.*: 189). In quanto «stato di eccezione voluto», il campo costituisce un «nuovo paradigma giuridico-politico», nel quale «la norma diventa indiscernibile dall'eccezione». Per questo, secondo Agamben, la domanda sulla legalità o illegalità di ciò che in esso avviene è priva di senso, essendo il campo un «ibrido di diritto e di fatto, in cui i due termini sono diventati indiscernibili» (*ibid.*: 190). Il campo, quindi, è «la struttura in cui lo stato di eccezione, sulla cui possibile decisione si fonda il potere sovrano, viene realizzato *normalmente*» (*ibid.*). Il potere sovrano, che fonda la «decisione sull'eccezione», si identifica con «il punto di indifferenza fra violenza e diritto»; è la «soglia in cui la violenza trapassa in diritto e il diritto in violenza» (*ibid.*: 38)². Con l'espressione «nuda vita», ripresa da Benjamin, Agamben indica la dimensione in cui può esercitarsi questo rapporto di reciprocità fra violenza e diritto. Si tratta della vita biologica, che i greci definivano *zoè* per distinguerla dal *bíos*, e cioè dalla vita che rientrava nell'interesse della *pólis*, laddove la *zoè* era estranea alla sfera della decisione politica.

La tesi fondamentale di *Homo sacer* è che un'autentica conoscenza della natura del potere totalitario e dei campi di sterminio nazisti può darsi soltanto in un'ottica biopolitica, ovvero soltanto se si tiene conto del fatto che il fascismo e il nazismo sono stati movimenti biopolitici, in quanto hanno fatto della vita biologica il «luogo per eccellenza della decisione sovrana» (*ibid.*: 142)³. Il campo diventa il «paradigma stesso

² Il contesto da cui è tratta questa definizione di Agamben è quello dell'interpretazione di un frammento di Pindaro sul *Nómos basileus* che definisce la sovranità del *nómos* attraverso una giustificazione della violenza, cioè attraverso l'unione paradossale dei due opposti *Bía* e *Díke*, violenza e giustizia.

³ L'originalità della tesi di *Homo sacer*, come è noto, è quella di aver verificato la possibilità di applicare il paradigma biopolitico all'interpretazione del totalitarismo e del campo, dopo che Hannah Arendt, negli anni Cinquanta, lo aveva utilizzato per spiegare la centralità della vita biologica nella politica moderna (senza però mai utilizzarlo nelle sue analisi

dello spazio politico nel punto in cui la politica diventa biopolitica», perché «i suoi abitanti sono stati spogliati di ogni statuto politico» e sono stati ridotti alla «nuda vita», su cui il potere ha esercitato la sua azione senza alcuna mediazione.

Alla luce di questa interpretazione del campo di sterminio come «stato di eccezione» e come «spazio in cui la nuda vita e la norma entrano in una soglia di indistinzione» (*ibid.*: 195), è possibile tentare una lettura del *Dio Kurt* di Moravia, un'opera di teatro del 1968, la cui vicenda è ambientata proprio in un lager nazista. L'«esperimento culturale» che il colonnello nazista Kurt mette in atto nell'opera in questione non sembra, infatti, distante da un esercizio del potere sovrano sulla nuda vita e sembra anche confermare la tesi di Abensour secondo cui il nazismo «non sarebbe tanto “la produzione del politico come opera d'arte” quanto la riduzione abissale del politico a una biologica» (Abensour 2005: 77-78)⁴. L'intenzione, infatti, del comandante del lager Kurt di mettere in scena nel teatro del campo una rappresentazione dell'*Edipo re* di Sofocle, in modo tale, però, che le vicende siano realmente vissute dai protagonisti ebrei rinchiusi nel campo, e che, quindi, sotto la regia dello stesso colonnello, alla finzione della tragedia antica si sostituisca la realtà della vita vissuta, sembra rinviare al campo di sterminio come stato d'eccezione e come luogo in cui il potere si manifesta come feroce arbitrio che agisce sulla dimensione biologica. Come spiega lo stesso Kurt nel prologo del dramma, in questa messa in scena «non vi sarà la solita scissione tra essere e parere, tra finzione e realtà, che si verifica in ogni rappresentazione teatrale» (Moravia 1998: 451), ma la tragedia sarà

sul totalitarismo) e dopo che negli anni Settanta, Foucault, indipendentemente dalla Arendt, lo aveva applicato allo studio della modernità.

⁴ La velleità di costruire la propria azione politica come opera d'arte, come fa notare Abensour, è la tesi implicata dall'interpretazione del nazismo come risveglio della potenza della razza, forza produttrice del mito, e come soluzione estetica alla ricerca di una identità superiore, contenuta nell'opera *Il mito Nazi* di Philippe Lacoue-Labarthe e Jean Luc Nancy.

realmente vissuta da una famiglia ebrea di deportati. Cioè Kurt, attraverso un artificio da lui architettato, ha fatto in modo che un suo vecchio compagno di studi ebreo, Saul, deportato in quel campo con i genitori, uccidesse effettivamente il proprio padre e diventasse veramente l'amante della madre, e che al momento della rappresentazione apparisse sulla scena, come Edipo, ignaro dei suoi misfatti⁵. Un altro aspetto dell'annullamento del confine fra finzione e realtà della tragedia antica, e enunciato dal colonnello delle SS, è la presenza in questa rappresentazione di un personaggio, il Fato, che nell'*Edipo re* non compare e che qui è incarnato dallo stesso Kurt: «Sarò il Fato nella finzione in quanto ne interpreterò la parte; ma sarò anche il Fato nella realtà della vita, in quanto sono il comandante del campo, cioè appunto, per i deportati, quella forza misteriosa che decide della loro vita e della loro morte» (*ibid.*: 453).

«Il potere che penetra nel corpo stesso dei soggetti e nelle loro forme di vita» (Agamben 2005: 7) è il modo proprio di manifestarsi del biopotere di Kurt che si esercita su una «vita assolutamente uccidibile, che si politicizza attraverso la sua stessa uccidibilità» (*ibid.*: 99). Kurt

⁵ Dopo l'arrivo di Saul e dei suoi genitori nel campo di cui è comandante Kurt, trascorsi alcuni giorni in isolamento, a Saul viene proposto di incontrare, contro quello che la legge del campo prevedeva, delle donne che egli crede essere delle prostitute. Gli viene detto, però, che avrebbe dovuto incontrarle al buio e che le donne non avrebbero potuto parlargli. Saul saprà solo nel momento dell'*anagnórisis* finale che aveva incontrato, in realtà, una sola donna, per giunta sua madre Myriam, la quale era stata costretta a subire un ricatto: avrebbero ucciso suo figlio se si fosse sottratta all'ordine o avesse parlato a lui durante gli incontri, controllati attraverso un sistema di registrazione dei suoni. Quando a Saul viene fatto credere che l'infrazione alla legge del campo di incontrare delle donne è stata scoperta, gli viene proposta la fuga e gli viene fornita una pistola con cui eventualmente difendersi. Durante il tentativo di fuga dal campo, egli spara di spalle ad un uomo con l'uniforme da SS che scopre solo sul palcoscenico del teatro del campo essere suo padre, costretto dall'inganno ordito da Kurt a trovarsi nel momento della fuga di Saul con quell'uniforme, per obbedienza ad un ordine apparentemente privo di senso.

incarna il «Fato Tedesco che punisce Saul non già perché ha ucciso suo padre e ingravidato sua madre, ma perché è nato» (Moravia 1998: 507-508); dunque la rappresentazione tragica corrisponde alla realtà del campo di concentramento, la realtà che vede «da una parte il Fato Tedesco» e «dall'altra i rappresentanti di una razza che il Fato Tedesco ha condannato irrevocabilmente» (*ibid.*: 508).

Oltre alla dissoluzione della soglia che divide violenza e diritto, che si manifesta in quello stato di eccezione che è il campo di concentramento, nell'azione teatrale che la tragedia moraviana rappresenta compare, dunque, anche un'altra indistinzione, quella fra realtà e finzione. Infatti Kurt con il suo esperimento vuole dimostrare «l'inconsistenza e irrealtà del Fato della finzione» e «la consistenza e realtà del Fato della vita vissuta» (*ibid.*: 453), perché il teatro «è sì fatto di parole; ma dietro le parole hanno da esservi le cose» (*ibid.*: 490).

Già nel prologo della rappresentazione, Kurt avverte che il fato della finzione non si compirà, e cioè non riuscirà a fare in modo che la tragedia di Edipo, allestita nel campo, si attui secondo le forme della catarsi della tragedia antica, perché Giocasta non si suiciderà e Edipo non si accecherà. Infatti, scoperta la verità dell'inganno ordito da Kurt, Saul lo ferisce a morte con la pistola che il colonnello aveva volutamente lasciato nelle sue mani, la stessa con cui il deportato aveva ucciso il proprio padre. In questo modo, il Fato della finzione tragica, quello dei greci, lascia il posto al Fato della realtà, quello Tedesco. Infatti, prima di morire, il colonnello delle SS, sottraendo i personaggi all'esemplarità dell'onta tragica antica, ordina al suo successore di far rientrare madre e figlio nella massa dei deportati marchiata da numeri, affinché la famiglia sia rimessa nell'ingranaggio del dramma collettivo e risulti chiaro «che il Fato Tedesco ha sostituito il Fato Greco» giacché «alla tragedia individuale, familiare è subentrata la tragedia collettiva» (*ibid.*: 510). A Edipo-Saul che si appella alle ragioni dell'arte, perché essa «consiste proprio nel contrario della cruda e sanguinosa realtà della vita vissuta» (*ibid.*: 503), in quanto si attua «non già nel fornire una copia della realtà o addirittura nel vivere questa realtà [...], bensì nel darne il simbolo innocuo e liberatorio» (*ibid.*), Kurt oppone le ragioni della missione tedesca che consistono nella costruzione pratica

di una nuova civiltà eroica, per la quale egli si immola nel finale. «Sì, la guerra è perduta – dice Kurt – ma la nostra idea, appunto perché la guerra è perduta, ha vinto» (*ibid.*: 509).

Il colonnello nazista esprime la convinzione che «la cultura, non meno della scienza, anzi forse di più, contribuirà in avvenire a creare quell'umanità nuova» (*ibid.*: 440) per il cui avvento i tedeschi si battono; e il suo «esperimento culturale» è valso a dimostrare che il fato antico, quello della finzione, non esiste più, non solo perché non ha condotto Giocasta e Edipo all'autopunizione, ma perché, uccidendo Kurt che nella rappresentazione teatrale impersonava il Fato Greco, Saul ha ucciso, appunto, il Fato della finzione, lasciando il campo al Fato Tedesco che li reinserirà nella macchina dello sterminio del campo. Nel Reich nazista, secondo Kurt, «l'educazione è fondata sui fatti» (*ibid.*: 454) e non sui valori culturali: educare significa «indurirsi» (*ibid.*: 455), dal momento che l'educazione nazista «è fatta col ferro e col fuoco», dovendo essa «entrare nel sangue, formare una seconda natura» (*ibid.*). Kurt sostiene che dinanzi al proprio fato non sono possibili che due atteggiamenti: «amore» o «rivolta». Con la sua rivolta, Saul non ha espresso un atto di libertà contro il destino, come nella finzione tragica, ma ha realizzato il Fato Tedesco e ne «ha confermato l'esistenza» (*ibid.*: 508). Dunque, l'umanità pura del futuro non può essere, per Kurt, che quella eroica da lui stesso incarnata in quanto esecutore pratico del Fato Tedesco e potere sovrano sulla vita reale di milioni di uomini.

Il potere sovrano che si trasforma in «tanatopolitica» (Agamben 2005: 135), così come appare nell'opera di Moravia, sembra alludere, quindi, alla distruzione del senso stesso del tragico fondato su quel rapporto fatalità-libertà, che si esprime nella rivolta dell'eroe, la quale contribuisce a convertire la morte in sacrificio e a conferire un significato razionale alla realtà.

Nel *Dio Kurt*, insomma, “colpa” e autopunizione, nel senso classico del tragico, risultano assenti, e la rivolta di Saul, che pure è, in quanto rivolta contro il fato, tipica dell'eroe tragico, è privata della sua funzione sacrificale. In questo senso, l'opera di Moravia sembra trovare un riscontro in quanto scrive Agamben:

L'ebreo sotto il nazismo è il referente negativo privilegiato della nuova sovranità biopolitica e, come tale, un caso flagrante di *homo sacer*, nel senso di vita uccidibile e insacrificabile. La sua uccisione non costituisce, perciò [...] né un'esecuzione capitale né un sacrificio, ma solo l'attuazione di una mera «uccidibilità» che inerisce alla condizione di ebreo come tale. La verità difficile da accettare per le stesse vittime, ma che pure dobbiamo avere il coraggio di non coprire di veli sacrificali, è che gli ebrei non sono stati sterminati nel corso di un folle e gigantesco olocausto, ma letteralmente, come Hitler aveva annunciato, «come pidocchi», cioè come nuda vita. La dimensione in cui lo sterminio ha avuto luogo non è né la religione né il diritto, ma la biopolitica. (*Ibid.*: 126-127)

Al di là della gretta, rudimentale e miserabile 'controfilosofia' di Kurt e del nazismo, l'opera di Moravia solleva, d'altra parte, un interrogativo inquietante circa il ruolo dell'arte, che può trasformarsi in un pericoloso strumento di potere se smarrisce la sua essenza di finzione e viene fattivamente realizzata. È Levinas a sostenere che la novità dell'hitlerismo consiste in un nuovo rapporto di inerenza al mondo, perché presuppone una «nuova concezione dell'uomo», la cui essenza non è più «nella libertà», ma «in una sorta di incatenamento» (Levinas 2005: 31-32) al proprio corpo. Contro la tradizione occidentale che, se pure in forme diverse, ha sempre espresso nel rapporto fra io e non-io una ricerca mirata al gioco della libertà, per sottrarre, appunto, l'uomo alla «inamovibilità del fatto compiuto» (Abensour 2005: 47), l'hitlerismo esprime un nuovo «sentimento del corpo» (Levinas 2005: 31), che, come scrive Abensour, «sotto le spoglie di una apoteosi della concretezza» ha attuato «una sinistra confusione tra l'orientamento verso il concreto e la brutalizzazione dell'esistenza» (Abensour 2005: 48).

Alla luce di questa riflessione, appare più evidente l'implicazione contenuta in quella esaltazione dell'esistenza concreta compiuta da Kurt: sembra che essa rinvii alla modalità dell'essere cui, secondo Levinas, fa riferimento il nazismo, e cioè all'«essere inchiodati» al

proprio corpo, alla fatticità dell'esistenza. Secondo questa prospettiva, il progetto di Kurt, nell'opera di Moravia, consisterebbe nel dimostrare che non esiste altra dimensione che quella biologica su cui deve fondarsi radicalmente la nuova civiltà voluta dal nazismo, nella quale la cultura perde la sua funzione di mediazione conoscitiva. In definitiva, dunque, nell'opera di Moravia il progetto nazista di costruzione di una nuova civiltà mostra di essere una forma di anti-civiltà in quanto basata sulla brutalità del fatto compiuto, se è vero, come sostiene Levinas, che «ogni civiltà che accetta l'essere, la tragica disperazione che esso comporta e i crimini che esso giustifica, merita il nome di barbarie» (Levinas 1982: 90).

Bibliografia

- Abensour, Miguel, "Il Male elementale", Levinas, Emmanuel, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Id., *Stato di eccezione. Homo sacer II*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, I.
- Id., *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 2005.
- Id., *Il Regno e la Gloria. Homo sacer II*, Verona, Neri Pozza, 2007, II.
- Arendt, Hannah, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1999.
- Id., *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Cantoni, Renato, *Tragico e senso comune*, Cremona, Mangiarotti, 1963.
- Carchia, Gianni, *Orfismo e tragedia: il mito trasfigurato*, Milano, Celuc, 1979.
- Carmagnola, Franco (ed.), *Tragico e modernità: studi sulla teoria del tragico da Kleist ad Adorno*, Milano, Franco Angeli, 1985.
- Curi, Umberto (ed.), *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, Bari, Laterza, 1991.
- Fistetti, Francesco – Recchia, Luciani - Romana, Francesca (eds.), *Hannah Arendt. Filosofia e totalitarismo*, Genova, il Melangolo, 2007.
- Groppali, Enrico, *L'ossessione e il fantasma: il teatro di Pasolini e Moravia*, Venezia, Marsilio, 1979.
- Jaspers Karl, *Del tragico*, Milano, SE, 2000.
- Levinas, Emmanuel, *De l'évasion*, Montpellier, Fata Morgana, 1982.
- Id., *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- Lukács, Gyorgy, *L'anima e le forme*, Milano, SE, 2002.
- Id., *Il dramma moderno*, Milano, SugarCo, 1967.
- Moravia, Alberto, "Il dio Kurt", *Teatro*, Milano, Bompiani, 1998.
- Steiner, George, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1961.
- Szondi, Peter, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.

Voza, Pasquale, *"Il dio Kurt" e la parola teatrale di Moravia, Studi di letteratura italiana per Vitorio Masiello*, Eds. Pasquale Guaragnella – Marco Santagata, Bari, Laterza, 2006, III.

L'autrice

Lucia Dell'Aia

Si è laureata in Teoria della letteratura presso l'Università degli Studi di Bari, dove ha conseguito un Dottorato di ricerca in Italianistica. Attualmente è titolare di un assegno di ricerca presso la stessa università. Ha partecipato a Convegni e Seminari e ha pubblicato su riviste letterarie, occupandosi prevalentemente di Elsa Morante, del tragico in Moravia e di problematiche teoriche legate al rapporto fra forma e dimensione temporale. È autrice di una monografia sul *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante: *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, B. A. Graphis, Bari, 2010.

Email: l.dellaia@lettere.uniba.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2010

Data accettazione: 30/01/2011

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare quest'articolo

Dell'Aia, Lucia, "Il razzismo del lager nazista: il confine fra realtà e finzione nel *Dio Kurt* di Moravia", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>